

# 横尾忠則のポスター

## ——煽情のフォトモンタージュ——

守 安 敏 久

最初の実用的な写真術としてダゲールによる銀板写真が公表された一八三九年から数えて約百年、またリユミール兄弟が工場の出口から出てくる従業員を見据えた一八九五年の映画の創世から約四十年、ベンヤミンは「複製技術の時代における芸術作品」（一九三六、邦訳晶文社『ヴァルター・ベンヤミン著作集2 複製技術時代の芸術』所収、高木久雄・高原宏平訳）で、写真と映画を中心とした複製芸術について考察している。ベンヤミンは、同一作品を大量に出現させる複製技術によって、オリジナルの「いま」「ここに」しかないという芸術作品特有の一回性は失われ、「複製技術のすすんだ時代のなかではろびてゆくものは作品のもつアウラである」と述べる。そしてこの「アウラ消失」の背景には「事物を空間的にも人間的にも近くへ引きよせようとする現代の大衆の切実な要望」があり、芸術作品への大衆の参加によって質が量へと転化していくことが指摘されている。ここでは絵画や舞台の一回限りの「アウラ」と、写真や映画の複製性と反復性とが対比されており、大衆が複製を受け入れることで、芸術作品が本来持ち合わせていた「礼拝的価値」が追いやられ、単なる「展示的価値」に置きかわっていくなか、「散漫な試験官」としての大衆がせり出てくることが語られる。

さてベンヤミンは具体的に言及していないが、絵画作品に対するポス

ター作品の位置づけもまったく同様である。ポスターは写真・イラスト・タイポグラフィなどの構成と配色を経て、印刷技術によって多量に刷られ、作品が複数化しながら反復的に大衆に訴えかける。見る側が能動的に入りこんでいく絵画のような一回限りの「礼拝的価値」はそこにはなく、逆にポスターの側こそが「散漫な試験官」としての大衆のなかへと食いこみ、その無意識へと沈殿していく訴求力が必要とされる。また街頭に躍り出たポスターは、あるときは粗雑に引き破られ、あるときはお気に入りの一枚として平気で盗み出される。それは複製技術の所産として、いくらでも替りがあるはずだという「気安さ」が引き起こすのであって、一点ものの絵画作品であればこういう事態は起らない。それだけポスターは人々の身近にある「気安い」大衆芸術であり、あつという間に消費し尽されていく。

そもそもポスターは商品の宣伝や公演の告知などをその役割としており、その広告機能は消費社会の発達と密接に結びついている。戦後日本の画期となる一大プロジェクトといえば東京オリンピック（昭39）であり、高速道路や東海道新幹線の整備と同時に都市風景は一変し、以後、大量生産・大量消費の巨大な市場社会が動き出す。東京オリンピックはその公式ポスターにおいても亀倉雄策の記念碑的な作品『東京オリンピ

ック』（オリンピック組織委員会、昭37）を生み出した。短距離走の選手たちがいつせいにスタート・ダッシュした動的な一瞬を黒い背景に浮き出したカラー写真の力強いポスターは、この時代の鮮明なカラー写真の印刷技術の発展とも手を携えていたのだ。

高度経済成長のうねりと大量消費社会の到来を迎えた一九六〇年代の日本は、広告表現のうえでも洗練された端正なモダン・デザイン美学が確立していった画期の時代であったが、その一方で安保闘争から大学での全共闘運動に至る若者たちの異議申立ての叫びがあり、映画・演劇・美術などのアンダーグラウンドの対抗文化が、その情念とエロスをとりわけポスターを通して主張した時代でもあった。ここに状況劇場や天井桟敷、大島渚や土方巽の煽情的な公演ポスターのグラフィック・デザイナーとして登場したのが、横尾忠則だ。この時代の横尾のポスターは、貼ったそばから「気安く」盗まれていくほど人気があったわけだが、予算上さほど多くの部数が刷られたわけではなく、今となつてはこれらのシルクスクリーンのポスターには「礼拝的価値」さえ生まれている。横尾はポスターという複製芸術の大衆的な土俵で、その反復性と戯れながら、図らずも失われたはずの「アウラ」をたぐり寄せる例外的な作家となつていくのだ。

昭和五十五年、ニューヨーク近代美術館で開催された「ピカソ展」を見て衝撃を受けた横尾は、絵画制作へと軸足を移し、絵画の一回性へと転進していくが、その後もポスター・デザインを平行して手がけており、画家とグラフィック・デザイナーとの間を往還しながら総合的な制作活動を展開している。本稿ではとりわけ横尾忠則のポスター作品を対象として、特にベルソナ展出時『TADANORI YOKOO』（松屋、昭40）以

来、一貫して手法化されているフォトモンタージュを中心に考察を進めていきたいと思う。<sup>(1)</sup>

## I

そもそもフォトモンタージュは、一九一〇年代後半のほぼ同じ時期に、ドイツのダダイストとロシア・アヴァンギャルドの作家たちがそれぞれ独自に試みた、写真の断片をコラージュする技法である。ドイツのダダイストに発した形式上の手法としてのフォトモンタージュは、パウハウスのラースロー・モホリ＝ナギに影響を与え、図形や文字を組み合わせた「形成写真（フォト・プラスチック）」へと展開していく。モホリ＝ナギは『絵画・写真・映画』（一九二七、邦訳中央公論美術出版）『パウハウス叢書8』、利光功訳）で、「形成写真」についてこう説明している。

それらは——相異なつた写真から構成された——同時表現の実験的方法であり、視覚と言葉の機知の圧縮された相互浸透であり、最も現実的で模倣的な手段の想像のうちで成長する奇妙な結合である。しかしそれらは同時に物語つていてたくましくありうるし、「人生そのものより」真実でありうる。（モホリ＝ナギ『絵画・写真・映画』）

モホリ＝ナギはこの『絵画・写真・映画』で、絵画の役割の歴史的終焉と写真の時代の新たな台頭を説いており、とりわけ「形成写真」が生み出す「視覚と言葉の機知の圧縮された相互浸透」に着目している。とはいえモホリ＝ナギの「形成写真」は、端正で秩序立っているが力動感に欠けている。フォトモンタージュの幻惑的な編成原理と訴求強度を拡

大していったのは、むしろロシア・アヴァンギャルドの作家たちであった。

ロシア・アヴァンギャルドは、一九一七年の十月革命を基軸とする前後の時期に、文学・美術・演劇・音楽・映画などあらゆるジャンルで展開した一大芸術運動であり、そこでは芸術の革命が政治の革命とそのまま交差していた。グスタフ・クルツィス、アレクサンドル・ロトチェンコ、エル・リシツキーを中心としたロシア・アヴァンギャルドのフォトモンタージュは、煽動と宣伝のために、プロレタリアートの革命的実践として推し進められた政治的モンタージュにはかならない。内容の政治性と形式の編成原理は不可分に結びついているとはいえず、ここで形式上のモンタージュ理論だけ取り出してみても、実に示唆的だ。グスタフ・クルツィス「アシケーリョン 煽動と宣伝の手段としてのフォトモンタージュ」(一九三二、邦訳国書刊行会『ロシア・アヴァンギャルド4 コンストルクツィア——構成主義の展開』所収、相沢直樹訳)には、フォトモンタージュの「編成原理」について次のように説かれている。

題材の一定の活性化のために、フォトモンタージュは以下のような編成原理(モンタージュ)を用います。

(a) 焦眉の瞬間を活性化させるための多重スケール法——伝統的で限界のある遠近法に代わって、大きな構コンポジション 図上の可能性が得られます。

(b) 色彩のコントラストおよび形フォームのコントラスト

(c) 不活発な背景バックから解放し(切り抜き)、活発な色彩の上に移し変えることによる活性化(無彩色と有彩色の極限のコントラスト)

(クルツィス「アシケーリョン 煽動と宣伝の手段としてのフォトモンタージュ」)

(a)の「多重スケール法」は、掲げられた巨大な掌がさまざまなスケールでモンタージュされたクルツィスの作品『すべての労働者はソヴィエトの改選へ』(一九三〇)などに生かされているし、(c)の背景からの切り離しと移し変えによる活性化も、フォトモンタージュ独特の異化の手法である。またこういったフォトモンタージュの編成原理がエizenシュテインなどの映画におけるモンタージュ理論とも緊密に結びついていたことはいまでもなく、例えばフィリップ・B・メッグス『グラフィック・デザイン全史』(一九九二、邦訳淡交社、藤田治彦他訳)は次のように解説している。

ロシアのフォトモンタージュの展開は、映画におけるモンタージュ——撮影された映像を組み合わせてまとめるという新しい概念の手法——の発達と同時に起こり、両者の表現形式には共通するものがあつた。共通する技法には、同時的運動の呈示、画像の重ね合わせ、極端なクローズアップと遠近法のイメージの頻繁な使用、そしてひとつのイメージの規則的反復があげられる。

(メッグス『グラフィック・デザイン全史』)

ところで横尾忠則がイラストを主体としたデザインから、写真やタイポグラフィを主体にしたデザインを考えるようになる昭和三十八年ごろ、そのヒントになったのはダダやロシア・アヴァンギャルドのフォトモンタージュだったという<sup>(2)</sup>。とりわけジャンルを横断して活躍したロトチェ

ンコの影響を受けたようだ。『アイデア』通巻285号（平13・3）へ特集Ⅱ横尾忠則 式千—式千壺（下）<sup>(3)</sup>でのインタビューで横尾は次のように語っている。

僕がロシアアバンギャルドの作品と出会ったのは、おそらく一九六〇年代だったと思います。デザイナーになって、東京に出てきて間もなくして僕のデザインが変わるその前夜というか、直前の時期です。それは造形的なインプレッションを与えてくれたというよりは、僕にルールを突破する勇気を与えてくれたんです。（中略）ロドチェンコをはじめとするロシアアヴァンギャルドのポスターや絵画の持つパワーは、当時蔓延っていた秩序や概念、美意識を破ってくれて、僕に何ものにもとらわれずに自分の表現をさらけ出していく勇気をくれたんです。

それと僕にとってショッキングだったことは、ロドチェンコという一人の人間が広告やポスターを作り、舞台美術も手掛け、写真も撮り、ペインティングまでやって、さらに衣裳デザインまでもこなしてしまう。一個人の中の多様性が広く社会に向けて発揮されていることが何よりも興味深かった。

ここではロトチェンコの横尾への影響について考察してみたい。ロトチェンコのフォトモンタージュ作品として最も知られているのは、ジグ・ヴェルトフ監督の映画『キノ・格拉斯』のポスター（一九二四）<sup>(4)</sup>である。画面中央やや上では巨大な単眼が正面を見据えており、画面下の左右には小さい枠が設けられ、男の見上げる顔が対称的な構図

で配されている。この単眼の巨大さは、クルツイスのいう「多重スケール法」の手法であり、またポスターを見る者が逆に見つめ返されるといふ幻想的な効果を生んでいる。眼球のテーマはマン・レイやルイス・ブニエールを挙げるまでもなく、シュルレアリストが好んだテーマでもある。そして画面下の左右に小さい枠を設けたこの対称構図こそ、当初、横尾が好んで用いた構図なのだ。

ペルソナ展出品『TADANORI YOKOO』（松屋、昭40）【図2】は、真つ赤な旭日の光の放射を鮮やかなイラストで配した、横尾調の起点ともなるポスターだ<sup>(5)</sup>。上には薔薇の花を持って首を吊った正装の男が描かれ、下のほうに「二十九歳で絶頂に達し、私は死んだ」の意の英語が書かれている。画面下の左右に小さい枠が設けられており、左枠には横尾自身の一歳半の幼児期の写真、右枠には学校の集合写真と猥褻な暗喩の指のイラストが重ねられている。鮮やかな赤と青のイラスト配色とざらざらした白黒写真を交錯させつつ、死と生（再生）、エロスとタナトスを二つながら投入した奇妙なポスターだが、「自分自身のための広告」として、デザイン界への反抗と自嘲があるようにもみえる。画面下左右に小さい枠を設けたこの構図は、そのままロトチェンコ『キノ・格拉斯』ポスターに重なり、ロトチェンコの巨大な単眼は、横尾にあつて旭日に置き換わっているとも言えるだろう。荒俣宏『ヨコオ論タダノリ』（平凡社、平14）が教えるように、「眼球の内部にある瞳を太陽とみなすなら、目は、『太陽をくわえた口』ということになる」し、巨大な単眼は「視線を放射するもの」ともなる。巨大な単眼と放射する旭日が重なり、小さな枠の対称構図ともあいまって、横尾のなかにこの『キノ・格拉斯』ポスターの刷りこみがあつたと推察される。

注文のないまま自主的に制作した宝塚ポスター『夢を売る妖精たち』(昭40)【図3】では、宝塚のスター写真を配した小さい枠が画面中央左右へと移り、『三島由紀夫「終りの美学」』(昭41)【図4】では三島の写真などを配した小さな枠が画面上部の左右に置かれている。そしていずれも中心軸は光を放射する旭日である。

横尾自身が主演した大島渚監督の映画ポスター『新宿泥棒日記』オフセット版(創造社・ATG、昭43)【図5】では、横尾と横山リエの写真配した小さな枠が再び画面下の左右に並び、安定した対称構図を生んでいる。興味深いのは、中央の浮世絵春画の下が大きな半円となっていて、青空めいた背景に禪姿の唐十郎が背中を見せて立っているのだが、この白黒の唐十郎の立ち姿を瞳に擬すれば、中央の半円そのものが巨大な眼球とも見立てられるという点だ。ここに再びロトチェンコ『キノ・ガラス』ポスターの巨大な眼球と画面下左右の枠の構図が形を変えて浮き出していると言えよう。とはいえここにはロトチェンコには認められない煽情的な要素が加わり、明らかに横尾独特の刻印がある。浮世絵春画の濡れ場のさらに下には腹切りで血を流している横山リエの裸体イラストが描きこまれており、先のペルソナ展出品『TADANORI YOKOO』同様にエロスとタナトス、理性と狂気といった相反する要素が投入され、浮世絵やイラストも交えた混沌としたフォトモンタージュが成立しているのだ。

ポスターにおける巨大な単眼ということでは、眼玉と光の放射をイラストで描いた『WORD AND IMAGE』(ニューヨーク近代美術館、昭43)や、『君も必ず地獄に行く』(水書房、昭48)【図6】、『スワノセ・第四世界』(「スワノセ・第四世界」制作上映実行委員会、昭51)【図7】

の中空に浮かぶ神秘の眼を挙げることもできる。また『戦後文化の軌跡一九四五—一九九五』(朝日新聞社、平7)では、オフセット版・シルクスクリーン版ともに血走った巨大な単眼のイラストが描かれている。

『ラシャペル・ランド』(キャラウェイ・エディシオンズ、平8)【図8】もまた画面下左右の小さな枠に写真を配し、中央画面には旭日の放射と掌に乗った地球、そして乳房のイラストが描かれている。乳房イラストの中の少女を囲った円を瞳に見立てれば、ここにも巨大眼球まがいの構図が認められる。刷りこまれたロトチェンコの構図は、一種の球体幻想に彩られながら、官能的に変奏されているといえよう。

## II

一九六八年にニューヨーク近代美術館で開催された世界のポスター展『WORD AND IMAGE』において一九六〇年代を代表するポスターに選ばれた『腰巻お仙』(劇団状況劇場、昭41)【図9】は、今やアンダーグラウンド演劇の狂おしい熱気を伝える時代のアイコンともなっている。横尾印の旭日の放射、さかまく波、巨大な桃と小さな新幹線、ヘルメットをかぶった裸女の遠近法的な飛行、舌出し唇、薔薇……といった連関のないものが結びついたキッチュなイラストに、細江英公の写真がモンタージュされている。興味深いのは、帽子の男と女装者を撮った細江英公の写真を、印刷網点の浮き出した肌理の粗い、ざらざらした白黒写真として、わざと押し出している点だ。イラスト部分が赤・ピンク・青を使った鮮やかな配色であるだけに、新聞写真をさえ思わせる前技術の感触を意識的に差し出したことは注目に値する。既にペルソナ展出品『TADANORI YOKOO』でも、画面下左右の小さな枠の写真(幼児と

学校の集合写真」はやはり印刷網点の浮き出る白黒写真として置かれていた。

寺山修司を主宰者として昭和四十二年に設立された「演劇実験室・天井敷」には横尾も創設メンバーとして加わったが、その旗揚げ公演ポスター『青森県のせむし男』(天井敷、昭42)【図10】も実に奇妙な仕上がりだ。白黒の新聞紙面の体裁で、セーラー服少女のイラストの周りを広告とも情報記事とも判然としない囲み原稿が雑然と取り巻いており、なかでも英語の題字や漫画・写真記事・広告の部分は赤インキの×印で消されている。出稿間際の校正刷りのようでもあり、訂正指示の控え原稿を間違って印刷にかけてしまったかのような作品なのだ。未完成の創作過程を孕んだままそれを作品としてしまう手法が用いられている。ここでも白黒のざらざらした新聞の感触が強調されており、世間に流通している鮮やかで「つるつるした」モダンデザインを、その対極から批評する作品となっている。

ところでシルクスクリーンを利用した写真転写ということであれば、一九六〇年代のアメリカのポップ・アートの作家たち、アンディ・ウォーホル、ロバート・ラウシェンバーグなどがその先駆的な存在である。とりわけウォーホルはマリリン・モンローやエルヴィス・プレスリーといった時代のアイコンをカンヴァスに反復的に写真転写し、アクリル絵具による鮮やかな着色の作品群を生み出した。マリリン・モンローの作品だけ見ても、大画面に数十の同じ顔写真を反復的に並べたり、あるいは一面一写真の均等なサイズを着色変化させていくつも並べたり、写真の複数性・反復性と戯れた。しかも自らの工房を「ファクトリー」と呼んだウォーホルは、同じ手法のちょっとした変奏で大量のマリリンを送

り出していく。絵画の世界に「気安い」複数性を導入し、一回性の「アウラ」を自ら振り捨てていったのだ。

一九六〇年代のポップ・アートの作家でいまひとり注目すべきはロイ・リキテンスタインで、太い輪郭線の漫画表現を絵画カンヴァスに持ち込み、印刷網点を適用したデザイン的な配色で独特の効果を生み出した。漫画という大衆消費社会に流通する表現を美術に生かしただけでなく、複製技術時代の基盤となる印刷の世界で、写真製版などで生じる印刷網点をわざわざ絵画のなかに取り込んでいった点が独創的だ。

写真の複数性・反復性と戯れたウォーホル、印刷網点を美しく転用したリキテンスタイン。彼らはマスメディアやデザイン・広告業界に流通する「複製技術」そのものから美学観念を引き出し、美術の側から芸術作品特有の一回性と「礼拝的価値」を解体しながら、大衆社会へと躍り出ていったのだ。クリストファー・フィンチ『ポップ・アート オブジエトイメージ』(一九六八、邦訳パルコ出版、石崎浩一郎訳)は、マスメディアに流通する写真を選び出しては作品化していくウォーホルのシルクスクリーンについて、「どこか広告―マスコミ業界で見られるような商業的需要にもとづく反復と増殖性を思わせずにはいない」と述べているが、ウォーホルなどはそんな商業性を食い破りながら、反復と増殖の現場で果敢に道化を演じていたと言える。

ポップ・アートと同時代の日本のデザインの世界に身を置いていた横尾は、「ポップアートに対してデザインの逆襲を起こすべきだ」と考えていたようだ(前掲『横尾流現代美術』)。その「逆襲」の一つの現われこそ、逆に印刷網点を強調したペルソナ展出品『TADANORI YOKOO』や『腰巻お仙』であり、ざらざらした新聞の感触を押し出した『青森県

のせむし男』であったのだと推察される。写真と印刷という、ポップ・アートがデザインの世界から取り込んで手法化した「複製技術」を、さらに批評化しながらグラフィック・デザインへ送り返そうと、横尾は試みたのだ。しかも新聞めいた前技術の手触りを残すことで、鮮やかなカラー写真とタイポグラフィを機能的に配していく「つるつるした」モダンデザインへの異議申立てを行なったのである。

こういったモダンデザインへの異議申立てを試みるに当たっては、明るい消費幻想をふりまく大企業の商品広告などではなく、情念とエロスを発散するアンダーグラウンドの対抗文化こそが、ふさわしい場所を提供した。状況劇場や天井桟敷、土方巽や大島渚のポスターにおいてこそ初期の横尾調は開花したのだ。またシルクスクリーンという印刷手段そのものの持つ手仕事の特性と制約が寄与した点も忘れてはならない。前掲『100 POSTERS OF TADANORI YOKOO』の「作品解説」で谷川晃一は次のように解説している。

当時シルクスクリーンはオフセットや原色版に比べ、はるかに廉価で発行部数も百数十枚で足りるという、サブ・カルチャー的小劇団にとって経済的に最も手軽な印刷手段であった。

シルクスクリーンはオフや原色版のように微妙な調子を出すことはできない。また写真製版も可能であるとはいえ、目の荒い粗雑なもので、しかもモノクロームのみで、カラー写真の転写は不可能だ。したがってこの印刷手段では、陰影のない平面的な色面分割、つまり浮世絵版画のような方法か、あるいは意図的に粗雑感を現わにした写真製版による方法、この2つによる方法、またはその2つを混合する方法

しかないのである。それゆえ高度な複製技術、印刷手段が発達した今日、シルクスクリーンは、きわめて原始的な、不完全な印刷手段であるといえる。しかしそのプリミティブな不完全性ゆえに、シルクスクリーンは高度な印刷手段であるオフセットや原色版印刷には見られぬ、木版画や石版画のような手仕事の親密度を残しているメディアである。

(谷川晃一「作品解説」)

シルクスクリーンの持つ写真製版上の制約こそが、前技術の手触りを保証したということ。そしてこの印刷手段の選択こそが、横尾をモダンデザインへの批評的存在としたのだ。さらに三島由紀夫が横尾について「日本の土俗の悲しみとアメリカン・ポップ・アートの痴呆的白昼的ニヒリズムとを、一直線につなげた」と評したように、その「日本の土俗の悲しみ」が唐十郎、寺山修司、土方巽らの、情念と呪術を方法化していく演劇論に食い込んでいったのだ。

少年時代の横尾は「紙芝居、着物の見本帖の中の錦絵、流行歌、時代物映画、ポスター、漫画、映画スターのプロマイドなどの大衆芸術からはるかに大きな影響を受け」たというが、これらの前近代的ともいえる大衆文化が横尾のなかに刷りこまれており、旭日や波、日の丸、富士山などの頻用もここにその原点があろう。また「見世物の復権」は寺山修司が天井桟敷の出発点において重視したものでもある。旗揚げ公演『青森県のせむし男』(昭42初演)では、少女浪曲師の語りのもと、サーカスめいた祝祭的幻想とノスタルジの土俗の世界が展開した。旭日を描きこんだ舞台美術は横尾の担当であった。寺山は後年、「演劇は、いわば政治を通さぬ革命であり、他人にとりつき、それを腐蝕し(あるいは増殖

し)、変容にもちこむことである」と、演劇の持っている呪術性を理論化していく。<sup>11)</sup>

横尾によるポスター『天井桟敷・定期会員募集』(天井桟敷、昭42)

【図11】には、後ろ足で立ち上がり鼻をそらせて咆哮する象の写真と、その背に乗ったセーラー服の女子高生のイラストが組み合わされており、それだけで「面白うてやがて悲しき」サーカスの雰囲気伝わってくる。また『ジョン・シルバー』(劇団状況劇場、昭42)【図12】では、花札模様が画面を縁取るなか、日本髪の裸女が影絵として浮き出し、左上には唐十郎のざらざらした顔写真が小さく手鏡の中に納まっている。ヌード・ショーまがいの哀愁を湛えているほか、光と影のくつきりとした対照が効果的だ。

ところでこの『ジョン・シルバー』には、手書きで「時夜無銀髪婆人」と大書されているほか、「追われ追われ追われて青山へ……」と唄の一節が書きこまれたり、はては「唐十郎さんデザインが遅くれたこと(マ)をお許し下さい。横尾忠則」の一文が小さく刷られていたりもする。<sup>12)</sup>見栄えのいい活字ではなく、わざわざ手書き文字を入れこみ、個人的なメッセージまで刷りこんで、横尾は作品に雑音(ノイズ)を持ちこもうと試みている。『由比正雪』(劇団状況劇場、昭43)【図13】では、「ウワッハッハッハッハッ……」とか「ヒヤッヒヤッヒヤッヒヤッ……」などの擬音を大きく書きこんだり、画面の至る所を情報やら詩語で埋めつくしている。すっきりと機能的に洗練された同時代のデザイン美学に背を向け、画面をこてこてした雑音(ノイズ)で飾りながら、「日本の土俗の悲しみ」を見世物的に表現しようとしたのが、一九六〇年代の横尾ポスターだといえよう。写真と印刷をめぐるポップ・アートの手法を批評的に取りこみながら、そこには情念

と呪術が投入されているのだ。

### III

昭和四十五年一月、帰宅途中でタクシーが衝突事故に遭い、入院した横尾は「休業宣言」を余儀なくされる。それを期に一九七〇年代の横尾の関心は、神・宇宙・UFO・死後の世界・失われた古代文明・神話・天界・禅などに移っていき、復帰後の作品も精神世界の探求が主題化してくる。美女と樂園イメージをフォトモンタージュした『Wonderland』(下島、昭46)や『X'MAS PARADISE』連作(東急百貨店、昭46)など、まず作品に地球的・宇宙的広がりが出てくる。

『greeting』(はづか印刷、昭47)【図14】では、漆黒の闇にキリスト教、ヒンズー教、仏教の聖像が浮かび、下方には裸女が恍惚として横たわる。三教の聖像の同居、そして聖と俗との同居。闇には地球が浮かび、それは「他の惑星から地球をみたところ」であり、「宇宙の彼方にある仏国土への願望を表している」<sup>13)</sup>という。この時期の作品には中空あるいは宇宙への浮遊イメージが頻出する。宇宙的な無重力感または神秘的な離脱感覚によるのかもしれないが、手法的には切り抜きと移し変えのモンタージュ効果がうまく出ている。

この時期の試みとしてギョスターヴ・ドレの木口木版作品(『神曲』『失樂園』『聖書』など)から引用・構成した作品群が注目される。カレンダーとして制作された『CLEAR LIGHT』(東京プランニング、昭49)は、漆黒の闇と一条の光とドレの版画とが組み合わせり、真理の光へと至る神秘主義的な作品となっている。ポスターでは『GREETING HAIZUKA』(はづか印刷、昭49)【図15】と『GREETING』(はづか



か印刷、昭49)【図16】があり、ドレの『失樂園』『神曲』から構成した前者には聖地へ向かうロマン主義的物語が窺える一方、『神曲』から構成した後者には地獄の呻吟と浄罪飛翔のイメージが表現されている。

ドレが用いた木口木版は、ツゲの木の横断面をビュランで彫るもので、銅版画にも近い独特の精緻な効果を出す木版技法であり、微細な陰影とざらざらした感触を生み出す。神秘的なヴィジョンへと進んでいく一九七〇年代の横尾は、オフセット印刷の使用ともあいまって、一九六〇年代のような印刷網点を強調した白黒のフォトモニタージュはあまり用いなくなるが、このドレの木口木版の引用などの形で、ざらざらした感触を引き継いでいる。

また横尾印ともなった旭日の放射は一九七〇年代にはあまり見られなくなり、それに替って、天上から闇を貫く一条の光が頻出するようになる。カレンダー『CLEAR LIGHT』でも、一直線に降りそそぐ光は暗闇と鮮やかな対照を際立たせながら、啓示の光となって道を示していた。中空に浮かぶ神秘の眼として既に言及した『君も必ず地獄に行く』(前掲【図6】)では、聖三角形の中の眼から一条の光が地を照らし、下の円形の中のマリリン・モンローがもう一つの瞳となって光を受けている。血の池地獄をはさんでシヴァ神と不動明王が並び、背景は中国の山水画のようである。この混沌とした世界の中に罪と救い、世俗的な迷妄と神秘の啓示といった対立概念がはめ込まれている。同様に『スワノセ・第四世界』(前掲【図7】)も聖三角形の中の神秘の眼を貫いて一条の光が降り、地上では山水画の山が噴火している。

精神世界の探求を主題化した一九七〇年代の横尾作品にあって、ポスター空間は地球的・宇宙的な広がりを見せ、神秘の単眼や宗教的な図像

が中空を浮遊していたり、天上から一条の光が降りそそぐ啓示的な光景が描かれたりした。そして昭和五十五年、ニューヨークで「ピカソ展」を見た衝撃からの「いわゆる画家宣言」で、横尾は絵画に軸足を移していく。この時期、ポスター・デザインも平行して手がけているが、自身の絵画を用いたポスターが中心となる。「絵を始めるとほとんど同時に多くの精神世界への指向は完全に後退してしまった。絵を描くことと精神世界はまるで対立する概念であるかのようだ」(前掲『横尾忠則自伝「私」という物語一九六〇―一九八四』)と横尾自身が語っている。

平成元年、再びフォトモニタージュによるポスター・デザインが復活し、なおかつ旭日の放射が多彩色で幾重にも重なり、錯綜・散乱する眩暈の作品群が集中制作されたり、格子分割や額縁仕様のポスターが続いたりで作風は次々変化するが、瞠目すべきは、横尾がマッキントッシュ・コンピュータを利用して生み出した幻覚的なデジタル・アート作品であろう。

ちょうどその少し前から横尾の想念の中に滝が棲みつき、実際に滝を見に行ったり、滝のポストカードの収集を始めて絵画制作に用いていた時期だったが、滝の奔出する力動感と渦巻く流動性はこのデジタル・アート作品に最大限に生かされている。<sup>(14)</sup>『アース・ウィンド・アンド・ファイアー「千年伝説」』(ワナー・ミュージック、平5)【図17】は、CDジャケットに使われたデジタル・アート作品をそのままポスターにあしらったものだ。聖なる牛に乗って飛翔する女性を前景として、後景にはピラミッドが噴火し、また大瀑布が天上・地上へと噴き出す終末的な光景が展開する。「スフィックスの怒り」とも副題されたこの作品は、フォトモニタージュであると同時に、噴き出す奔流をコンピュータ処理で画

面全体に循環させていくことで、まるで動画的な流動感を獲得している。聖なる牛で飛翔する黄金の女性は、終末からの救い主さながらであり、罪と救いを二つながら抱え込んだ図像となっている。高階秀爾『バロックの光と闇』（小学館、平13）は、「上昇感、浮遊感、変化への予兆などを含んだダイナミックな表現が、バロックの顕著な特性と言ってよい」と指摘しているが、それに倣えば、猛り狂う火と水に埋め尽された、この救い主の飛翔のドラマは、壮麗なバロック絵巻そのものである。

一九六〇年代以来の印刷技術の飛躍的な発展を横尾は積極的にポスターに取り入れてきた。蛍光インクの使用をはじめ、煩雑なカラージユも印刷所での製版段階で行なったり、切り貼りで原稿段階で行なったりで使い分け、また写真のネガとポジを重ね化させる複雑な技法処理も用いている。こういった新しい技術と戯れる姿勢こそが、いち早いデジタル・アートへの進出ともなった。亀倉雄策も「横尾の新しい分野に挑戦する激しさは彼の若い頃からの本能的なものだと思う。実は私が驚いたのは彼の絵画ではなく、コンピュータグラフィックスだった。斬新で印象的な作品を次から次へと発表した」と、その進取の気風を称えている。

その後は一九六〇年代の横尾調を再引用するような作品、例えばロトチェンコの構図に重なるような『ラシャペル・ランド』（前掲【図8】）とか『横尾忠則 デザインの逆襲』（高島屋、平10）【図18】なども制作されている。『横尾忠則 デザインの逆襲』は、旭日・さかまく波・日の丸・桃と横尾印が出揃い、なおかつ巨大な唇が「多重スケール法」のフオトモンタージュで浮かんでいる。波間には小さな古い顔写真が無数に漂うという新しい試みもあり、そこを和服娘が巨大唇に乗って舵をとる。ときに回帰し、ときに変転する、その作風の中には常に複数の横尾が

存在し、手法を競っている。また個々の作品の中にも、相反する要素が混沌と共存する。生と死、聖と俗、光と影、完成と未完成、現実と非現実、理性と狂気、罪と救い、楽園と失楽園、厳肅さと笑い……など、その奇妙な共存のダイナミズムが見る者の情動を揺さぶり、バロック的な恍惚へと導くのだ。

#### 〔註〕

(1) 横尾のポスター作品については、『100 POSTERS OF TADANORI YOKOO』（講談社、昭53）、『横尾忠則グラフィック大全』（講談社、平1）、『横尾忠則の全ポスター』（誠文堂新光社『アイデア』別冊、平6・9）、『横尾忠則ポスター藝術』（実業之日本社、平12）などを参照した。

(2) 『横尾忠則自伝「私」という物語一九六四—一九八四』（文芸春秋、平7）

(3) この雑誌の特集で、横尾は一九六〇年代の自身のポスターに、ロシア・アヴァンギャルドのフオトモンタージュの名作ポスターを組み合わせ、「リミックス」作品を制作した。ロトチェンコ、クルツイス、ラヴィンスキー、プルサコフ、セミョーノフなどの作品が組み合わされている。

(4) 前掲『アイデア』通巻285号の横尾による「リミックス」作品でも、このロトチェンコのポスターが組み合わされている。

(5) 横尾デザインにおける旭日めいた光の放射が祖型として登場するのはポスター『春日八郎艶歌を歌う』（京都労音、昭39）であり、明瞭に旭日と意識される形で見出せるのは、灘本唯人・永井一正・宇野亜喜良・田中一光・横尾忠則の共著絵本『日本民話グラフィック』（美術出版社、昭39）で横尾が担当した「堅々嶽夫婦庭訓」<sup>かたからでやめうくのすしめ</sup>においてである。

戦前は日本海軍旗としても馴染み深い旭日の印だが、上京して入社した

日本デザインセンターで横尾はアサヒビールの担当をしており、「波に朝日」の商標デザインを毎日のように見ていたという（前掲『横尾忠則自伝「私」という物語一九六四—一九八四」）。

(6) 「せむし男」という言葉は、今日の人権意識に照らしたとき、差別的な表現だが、作品表題のため、ここではそのまま引用した。

(7) 「第六回パリ青年ビエンナーレ」展（昭44）に出品されグランプリを獲得した版画『責場』連作では、多色刷りシルクスクリーンの個別数種の未完の色刷りを別々に六場面並べて連作展示し、鑑賞者の頭の中だけに完成刷りが浮き上がるという、制作過程自体を作品化していた。

(8) 横尾忠則『横尾流現代美術』（平凡社新書、平14）で、一九六〇年代に出会ったリキテンスタインの作品について、横尾は次のように語っている。「まずリキテンスタインの絵の中の網点ですが、デザイナーが印刷物を校正する時は、日常茶飯事にルーペでリキテンスタインの世界を見ていたんです。そんな顕微鏡的世界をキャンバスに描いた。リキテンスタインは印刷のミクロの世界をマクロに展開しただけじゃないですか。それも何だか足下を掬われた気がして。まさに灯台下暗しで、全部、人に発見される、しかも換骨奪胎までされてしまう。まずショックと、驚き、そしてここまでするか、という賞賛に変わったね。」

(9) 三島由紀夫「ポップコーンの心霊術——横尾忠則論」（『三島由紀夫全集』第三十五巻、新潮社、昭51）。この文章は横尾と篠山紀信の写真集のための序文として書かれたが、三島生前は発表されず、全集に収録された後、篠山紀信『横尾忠則 記憶の遠近術』（講談社、平4）に序文として収められた。

(10) 横尾忠則『コブナ少年 十代の物語』（文芸春秋、平13）

(11) 寺山修司『迷路と死海』（白水社、昭51）

(12) 横尾忠則『昨日のぼく今日のぼく』（講談社、昭55）所収「唐十郎と腰巻お仙」には、こう述べられている。「ポスターの中にはぼくは個人的メッセージをどんどん盛り込んでいった。『ジョン・シルバー』の公演のためのポスターなどは公演当日の午前中に出来上がり、これは全くポスターの機能という点では逸脱したものだ。ぼくはポスターの中にポスターが遅れたことを謝罪する文章を印刷した。」

(13) 横尾忠則『横尾忠則のカラージュ・デザインヘアート・テクニク・ナウ18』（河出書房新社、昭52）での自作解題「テクニク・ノート」。

(14) 倉林靖『岡本太郎と横尾忠則』（白水社、平8）は横尾のデジタル・アートについて、「横尾はあたかも、ハイ・テクノロジーに初めてアートの生命を吹き込むことができたかのように自在にその機能をあやつっている」と述べている。

(15) 亀倉雄策「破天荒の天才。そこが面白い」（横尾忠則『横尾忠則へ世界のグラフィックデザイン28』所収、ギンザ・グラフィック・ギャラリー、平9）

「付記」図版の掲載については、横尾忠則アトリエのご協力を得た。謝意を申し述べたい。

（平成十四年九月三十日受理）